

Les étagères de la « bibliothèque mondiale » de Vila-Matas : une visite guidée.

Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos
Département d'Études Romanes
Université du Minho (Braga)
Portugal

À partir du moment où Goethe a inventé le néologisme « littérature mondiale », on n'a cessé de le questionner, reconfigurer et réactualiser. Dans son œuvre intitulée *What is world literature ?*, David Damrosch caractérise la mondialité en trois volets : le premier renvoie à la tension entre le contexte d'origine national et le contexte de lecture étranger ; le deuxième réside dans le franchissement des frontières à travers la traduction ; quant au troisième, il s'identifie avec une pratique donnée de la lecture¹. Dans cet ordre d'idées, le texte devient mondial s'il est *monotone* (ou *monolingue*) avant la traduction et dialogique après avoir été traduit. À son tour, Pascale Casanova (dans son livre *La République Mondiale des Lettres*), qui soutient l'existence d'un espace hiérarchique susceptible d'imprimer sa marque à tous les textes², définit international comme un quasi-synonyme de mondial, comme l'ensemble des relations entre les espaces nationaux et comme l'équivalent de transnational. N'ayant pas la prétention utopique du rétablissement de la Bibliothèque d'Alexandrie, la littérature mondiale, selon Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, permet de mettre en relief des mouvements et des échanges multiples, rendus en quelque sorte non viables par la littérature comparée, resserrée dans son binarisme traditionnel.

Ce culte de la circulation dans une carte mondiale élargie implique par force de nombreuses tentatives de rapprochement/rassemblement et de différenciation, débouchant sur la fondation d'une bibliothèque babélique, consacrée à préserver le canon et le non-canon littéraire, moyennant les rencontres salvifiques entre l'individuel et l'œcuménique, c'est-à-dire, les itinéraires singuliers et les tendances collectives.

¹ « 1. World literature is an elliptical refraction of national literatures. 2. World literature is writing that gains in translation. 3. World literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time. » (Damrosch, 2003: 281).

² « Paris n'est pas seulement la capitale de l'univers littéraire, elle est aussi, de ce fait, la porte d'entrée du 'marché mondial des biens intellectuels', comme le disait Goethe, le lieu consacrant majeur du monde de la littérature. » (Casanova, 1999: 180).

Ainsi semble-t-il impensable de passer sous silence la vaste œuvre autofictionnelle et métalittéraire d'Enrique Vila-Matas – caractérisée par le métadiscours incessant, par l'hybridisme génologique, par l'emprunt ironique au « bildungsroman », par le recours au double littéraire ou au double de soi-même et par l'écriture comme forme de vie, ou, plutôt, par la thématization de la vie, les frontières entre la vie et la littérature étant annulées – qui, traduite en plusieurs langues, invite constamment le lecteur à réfléchir sur le discours transdisciplinaire (littérature et politique, littérature et peinture, littérature et cinéma) et sur la condition post-moderne, véhiculant le questionnement des paradigmes épistémologiques, le défi lancé contre des codes nécrosés et le soupçon à l'égard de systèmes d'une signification unique. Par ailleurs, son écriture et sa narrativité, détentrices, selon Lionel Ruffel, de toute la virtuosité du roman sud-américain et de la force théorico-pratique du Nouveau Roman « prises dans un temps sans rupture » (2003 : 62), fondent un moderne paradigme esthétique, que l'écrivain barcelonais, hanté par la modernité, s'empresse de transmettre. De fait, le voyage initiatique, le pèlerinage à certains lieux de mémoire et le tourisme littéraire sont emblématisés par des personnages, doubles de l'auteur, qui cohabitent avec des fantômes et des spectres familiers, doubles de doubles se dédoublant à l'infini, car « Se souvenir à l'aide d'une étrange mémoire [...] est non seulement une variante du thème du double, mais aussi une métaphore parfaite de l'expression littéraire. » (2009 : 97)³. Deux barthésiens « êtres de papiers », pareils à des ombres chinoises, s'avèrent les protagonistes, victimes de « littératose », de *El Mal de Montano* : d'une part, le jeune Montano qui, après la publication d'un roman dangereux portant sur le cas bizarre des écrivains qui ont renoncé à l'écriture, finit par être attrapé dans les mailles de sa fiction et devient de la sorte bloqué, paralysé, atteint d'une agraphie tragique (*idem* : 15) ; d'autre part, son père, le narrateur, qui, auteur d'un journal intime et d'un dictionnaire timide de sa vie, pousse si loin son mal littéraire qu'il décide de s'incarner lui-même dans la littérature, de s'intégrer à une société secrète de conjurés contre les ennemis du littéraire et de se transformer en mémoire de la Bibliothèque universelle. La culpabilité de la disparition et de la mort de la littérature revient, d'une façon fort humoristique, à la déconstruction prônée dans certaines universités nord-américaines,

³ « Recordar con una memoria extraña [...] es una variante del tema del doble, pero es también una metáfora perfecta de la expresión literaria. » (2009 : 97). Toutes les traductions en français sont de notre responsabilité.

où les professeurs et les critiques modernes, adeptes de la décomposition de la structure⁴ (car les critiques d'autres temps ne sont pas déconstructionnistes) se délectent à ébaucher une panoplie de théories et à afficher une indifférence manifeste en ce qui concerne l'élément esthétique, moral et politique de la littérature proprement dite (*idem* : 98). Faisant suite à cette infirmité tragicomique (et le mal de Montano n'est autre que la métaphore du mal de la littérature), il faut dessiner une carte mondiale de la maladie et, mondialement, tenter de ressusciter le littéraire, en le renouvelant : c'est alors qu'Enrique Vila-Matas élabore une théorie générale sur le roman futur, qu'il rend explicite dans *Perder Teorías*, un essai qui complète son roman *Dublinesca*, dont le titre est inspiré par le poème « Dublinesque » de Philip Larkin.

Invité par une organisation appelée Villa Frondebrider pour donner une conférence, dans le cadre des *Rencontres Internationales de Littérature*, portant sur les rapports entre la fiction et la réalité, l'auteur – ou son double ?⁵ – se déplace à Lyon. Un jeune chauffeur de taxi portugais (et le double d'Enrique parle moins bien le portugais que le français) le conduit à l'Hôtel des Artistes et finit par lui dire, sans aucuns détours, qu'il est un homme compliqué et qu'il serait plus heureux s'il possédait moins de connaissances ou, alors, s'il n'en avait pas du tout. Une fois arrivé à l'Hôtel, où personne ne l'attend, le protagoniste s'y installe patiemment, se promène dans le secteur de Lyon où se trouve son hôtel – *La presque île* –, se rappelle le titre du poème de Fernando Pessoa « Voyager ! Perdre des pays ! »⁶, achète le dernier numéro du *Magazine Littéraire* où il avait publié un texte sur Julien Gracq, intitulé « La froide lumière de Syrtes »⁷ (à partir de ce moment-là, les frontières entre la vie et la fiction

⁴ À ce propos, dit Piglia au narrateur : « Debería usted estar ya dibujando las aulas sombrías de ciertas universidades norteamericanas donde se dedican a deconstruir textos literarios. » (2009: 98).

⁵ Notons au passage qu'on emploie le lexème «double», car le protagoniste semble être afficionado à un certain changement de personnalité, dont les chauffeurs de taxi sont les cibles préférées : « [...] en mis viajes al extranjero para conferencias o congresos literarios, me gusta jugar durante un rato a sentirme un hombre de negocios recién llegado a una ciudad extraña, con un horario muy apretado y una cartera, no llena de textos sobre literatura, sino de estudios y proyectos [...] de alto marketing [...] » (2010b :5).

⁶ « VIAJAR ! Perder países ! / Ser outro constantemente, / Por a alma não ter raízes / De viver de ver somente ! // Não pertencer nem a mim ! / Ir em frente, ir a seguir / A ausência de ter um fim, / E da ansia de o conseguir ! // Viajar assim é viagem. / Mas faço-o sem ter de meu / Mais que o sonho da passagem. / O resto é só terra e céu. » (1972: 173).

⁷ « La fría luz de Syrtes » ; «En relisant récemment *Le Rivage des Syrtes*, il m'a semblé que ce roman était très lié à l'air de notre temps et aux tendances romanesques les plus séduisantes et les plus rénovatrices de ce début du siècle.» (Vila-Matas, 2007: 51).

s'estompent et sont éliminées⁸), et, ignoré de tous, il décide de se transformer, devenant, par conséquent, le héros pseudogracquien de son récit à venir dont le titre sera « *La espera* » ou « *L'attente*, pour être plus précis. Il portait même un sous-titre: *L'attente – Une histoire française.* » (2010b : 29)⁹. En même temps, il élabore une théorie générale du roman, inspirée par la relecture de son article, mise en pratique par les annotations, en caractères minuscules, en marge des pages, dictée par la modernité surprenante de Julien Gracq (dont l'œuvre *Le Rivage des Syrtes*, publiée en 1951, a été considérée classique et démodée) et englobant cinq items : « 'L' intertextualité' (écrite de cette façon entre guillemets). / Les connexions avec la grande poésie. / L'écriture vue comme une horloge qui avance. / La victoire du style sur la trame. / La conscience d'un paysage moral ruineux. » (2010b : 28)¹⁰.

En ce qui concerne le premier item, et après avoir corroboré la modernité de Julien Gracq, le narrateur-théoricien se rapporte non seulement à l'importance de la méthode narrative gracquienne, accueillant plusieurs tendances littéraires mises en rapport avec certaines techniques post-modernes ou borgésiennes de travail, mais aussi au rôle capital de l'intertextualité, puisque « nous écrivons toujours après les autres » (2010b : 35)¹¹. Dans cet ordre d'idées, et tout en s'identifiant avec Julien Gracq, il met à jour son usage particulier de l'intertexte, dont il use et abuse joyeusement, en peuplant ses livres de citations vraies, déformées et fausses, débouchant sur une mosaïque à la fois complexe et amusante : « [...] l'invasion de mes textes par des citations littéraires inventées qui se mélangent aux autres. Cela complique davantage encore le processus citationnel, qui, il est vrai, en ressort plus gai. » (*ibidem*)¹².

Relativement à la deuxième caractéristique, et prenant toujours comme repère le roman de Gracq, il est d'avis qu'un chef-d'œuvre ne cesse d'être en dialogue constant avec la tradition poétique – que ce soit le langage nervalien de la folie, le rimbaldien psychisme tourmenté ou l'univers surréel de *Nadja* –, tout en se

⁸ À ce propos, l'Auteur avoue que le fusionnement de la vie et de l'art est l'art le plus difficile: «Nos gusta el arte fundido a la vida, el arte más difícil.» (2016: 65).

⁹ « *L'attente*, para ser más exactos. Llevaba hasta un subtítulo : *L'attente – Una historia francesa.* » (2010b : 29).

¹⁰ « 'La intertextualidad' (escrita así, entrecomillada). / Las conexiones con la alta poesía. / La escritura vista como un reloj que avanza. / La victoria del estilo sobre la trama. / La conciencia de un paisaje moral ruinoso. » (2010b : 28).

¹¹ « [...] escribimos siempre después de otros [...] » (2010b : 35).

¹² « [...] la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. Eso complica aún más el *procedimiento*, pero también es cierto que *lo alegra*. ». L'italique est de la responsabilité de l'Auteur.

transformant, de la sorte, en une machine de citations littéraires capable de créer et de générer des sens différents.

Par rapport aux autres points, il prône la suprématie du style sur la trame, accessoire ou secondaire, pouvant être choisie dans un ‘catalogue’ quelconque et incorporée, d’une façon quasi mécanique, à l’œuvre en acte ou en train de se faire. Cela étant, il n’hésite pas à présenter, comme exemple, le cas de son *París no se acaba nunca*, où il a appliqué la trame suivante – « l’homme relevant un défi avec courage peut avoir du succès ou de l’échec » (*idem* : 45)¹³ –, en finissant par élire l’insuccès ou l’échec comme moyen indéniable de se rapprocher de son public. De plus, la littérature, surtout la littérature de la perception, peut devenir « une horloge qui avance », comme c’est le cas de Flaubert, champion ‘prophétique’ de l’écriture de la bêtise croissante dans le monde occidental (pensons à *Bouvard et Pécuchet*), de Kafka, analyste perspicace de la distance qui s’instaure entre l’individu et l’État, entre la singularité et la collectivité, et, finalement, de Gracq, dont le livre en analyse traduit la totale impuissance de l’individu face à la tyrannie du pouvoir et du système politique. Faisant suite à cette rupture [entre la littérature et l’histoire], le vide, synonyme d’un paysage moral ruineux, s’est installé chez l’homme, en quête permanente du sens de la vie, qui est aussi le sens de l’attente, celle-ci étant définie comme « la condition essentielle de l’être humain » (*idem* : 54)¹⁴.

Après avoir esquissé sa théorie pendant le temps d’attente à Lyon¹⁵, le narrateur décide de revenir à Barcelone et d’écrire, s’il l’ose, un roman qui en serait l’application pratique, tout à fait sûr que « ma théorie de Lyon était identique à ma vie et à l’attente dans laquelle consistait cette vie et aussi à l’attente qui habitait dans cette attente, qui, à son tour, abritait une autre attente. » (*idem* : 64)¹⁶.

Revenant à « l’intertextualité » (entre guillemets), on peut d’ores et déjà constater qu’elle est sous-jacente à trois principes qui façonnent la bibliothèque mondiale de l’écrivain : l’association foncièrement compulsive, la récurrence de syndromes littéraires et le dynamisme du sempiternel recyclage.

¹³ « [...] una persona se enfrenta a un desafío con valentía, y tiene éxito o fracasa [...] » (*idem* : 45).

¹⁴ « [...] la condición esencial del ser humano [...] » (*idem* : 54).

¹⁵ Il faut souligner qu’un membre quelconque de l’organisation qui l’avait invité apparaît plus tard, juste au moment où il quitte l’hôtel, feignant d’être ivre pour ne pas saluer le nouveau venu : « ¿No me habían saludado ? Quería yo despedirme de ellos a la francesa. » (2010b : 58).

¹⁶ « [...] mi teoría de Lyon era idéntica a mi vida y a la espera en la que consistía esa vida y también a la espera que habitaba dentro de esa espera, que a su vez contenía otra espera. » (*idem* : 64).

L'un des cas exemplatifs de cet obsédant réseau associatif est celui du narrateur de *Chet Baker pense à son art* qui, travaillant dans une bibliothèque municipale, se consacrant à la traduction sporadique de romans français célèbres et simulant être critique, apprécie l'insécurité d'une certaine littérature dont le discours prime par l'instabilité (2013 : 23). Convaincu non seulement du divorce entre la narration confortable suivant un enchaînement causal et la réalité inénarrable, mais aussi de la résurgence progressive de la narration dans la culture moderne, il s'interroge sur la réconciliation possible entre les écrivains prétentieux et leurs jumeaux idiots (*idem* : 21), sur l'équilibre entre le chaos et la création et sur l'éventuelle compatibilité entre l'art de Joyce, dans *Finnegans Wake*, et celui de Simenon, dans *Les Fiançailles de M. Hire* : tandis que le premier relève du réalisme authentique et radical, le deuxième surgit comme le modèle du réalisme commercial. Toutefois, ne s'agit-il pas là de deux modalités de/du réalisme ? Ces considérations théoriques sont enrichies par l'entrée en scène de *Voyage autour de ma chambre*, œuvre qu'il revisite lors de son voyage à Turin, où il se déplace avec une bibliothèque portative de vingt et un livres qui semble aspirer à être le monde (*idem* : 71). C'est, pour le narrateur-critique qui souhaite sauver la littérature en danger (*idem* : 92), l'occasion propice pour réfléchir sur la dualité de Xavier de Maistre, tiraillé entre la Bête et l'Âme, sur l'étrange cas du Docteur Jekyll et de M. Hyde, en perpétuelle tension dialectique, sur le phénomène hétéronymique/hétérographique dont Fernando Pessoa est l'emblème et sur son propre dédoublement, qui lui interdit de saisir son vrai moi/moi profond. Les ouvrages convoqués dessinent un quadrilatère dont les côtés sont représentés par le Français Xavier de Maistre, l'Écossais Robert Louis Stevenson, l'Irlandais James Joyce et le Belge Georges Simenon : en fait, si le stevensonien Hyde cristallise le mystère au sein de l'époque victorienne, à Hire lui fait défaut l'énigme, tout en étant, quand même, un personnage moins obscur que le Docteur Finnegans, son double. En outre, si le 'réalisme' Hire vit dans un imaginaire qu'on peut désigner par solaire (une vie quotidienne dictée par la respectabilité), le 'réalisme' Finnegans baigne dans la nuit et dans l'intempérie (*idem* : 78). Il faut, cependant, ne pas oublier que la Bête est indissociable de l'Âme, que le Docteur Jekyll a un pacte signé avec M. Hyde, que Finn et Hire peuvent être confondus et, par conséquent, convertis en une « Unité vagabonde ». Cette osmose semble être à la charge d'un homme qui réfléchit à son art, un homme qui aurait pu être Chet Baker, spectre ou double du narrateur, et qui attend le moment pour procéder à l'alchimie

d'une double réincarnation simultanée (*idem* : 87) : celle de la non-narrativité cauchemardesque et de la joyeuse narrativité ou, plutôt, celle de l'illisible et du lisible, ou, encore, celle de l'aventure de l'écriture et de l'écriture de l'aventure.

Cette dualité explose en une pluralité vertigineuse, identitaire et littéraire, dans le roman *Doctor Pasavento*, qui tourne autour de la dissonance cognitive : d'une part, le mythe de la disparition du sujet, de l'autre la légende de sa réapparition dans un va-et-vient qui détient comme épigraphe surréaliste la ville de Paris, dont la « double fonction – littéraire et politique » est signalée par Pascale Casanova (1999 : 183)¹⁷. Invité à participer à un événement littéraire à Séville, le narrateur – cet explorateur d'abîmes qui a l'habitude de voyager avec la valise rouge de sa grand-mère, contenant une bibliothèque portative, et de collectionner des plaques allusives aux maisons d'écriture du monde entier (2007 : 23) – décide d'y raconter son exploration parisienne de la Rue Vaneau. Logé à l'Hôtel de Suède, où il rencontre l'écrivain portugais Lobo Antunes, il constate d'emblée que le monde extérieur lui envoie des messages étranges et des signaux fantasmagoriques, insusceptibles de se confondre avec le stigmate du destin, le simple hasard et la coïncidence banale. Sur les pas du Docteur Pasavento, qui se dédouble en Docteur Ingravallo, Docteur Pinchon et Docteur Pynchon & Pinchon (chacun avec une biographie distincte), nous apprenons que la Rue Vaneau s'apparente à une « fabrique de l'universel » (dans la terminologie de Pascale Casanova) : Gide avait vécu, dans la partie la plus haute du n° 1, vingt-cinq ans jusqu'à sa mort ; au rez-de-chaussée du même numéro habitait Emmanuel Bove, voisin du peintre Émile Artus Boeswillwald (2007 : 340) – plus tard, Simone Signoret s'y installa ; au n° 24, la belle demeure de Chanaleilles avait accueilli l'écrivain-aviateur Antoine de Saint-Exupéry ; et si, au n° 9, Julien Green avait adressé une lettre louangeuse à une station indépendante de radio, au n° 38 était née la première fille de Karl Marx. Ce guide littéraire-touristique de la rue Vaneau, à Paris – où le narrateur se déplace afin de promouvoir l'un de ses ouvrages traduit en français par la maison d'édition Christian Bourgois –, s'apparentant, dans la terminologie de Erich Auerbach, à la « fécondation réciproque du divers » (2003 : 25), surgit comme l'agent catalyseur de la fusion. Tout d'abord, et en ce qui concerne le diarisme, Gide et Green battent le record : en vérité, le journal intime de Julien Green s'étend tout au long

¹⁷ Selon Casanova (1999 : 183), « Paris est aussi le dernier recours contre les censures nationales : la constitution historique de Paris comme capitale de toutes libertés – politique, esthétique et morale – en fait aussi le lieu de la liberté de publication. »

d'une période de soixante-dix ans – 1926-1996 –, tandis que celui d'André Gide englobe soixante-deux ans – 1889-1951 (2007 :24) ; de même, et après la lecture de *Mes Amis*, d'Emmanuel Bove, et le pèlerinage à Herisau, au narrateur de conclure que Bove est le Walser de la Rue Vaneau (*idem* : 340).

Si le premier principe inhérent à la fondation de la bibliothèque mondiale de Vila-Matas réside en cet obsédant réseau associatif, le deuxième porte sur trois syndromes, dont le nom instaure un rapport symbolico-métonymique avec les héros emblématiques de Laurence Stern, Ivan Goncharov et Herman Melville.

En ce qui concerne le premier, il n'est pas négligeable de passer en revue la conspiration shandy, fondée en 1924, constituée par Marcel Duchamp, Scott Fitzgerald, Walter Benjamin et García Lorca, entre autres, et stipulant à ses membres deux règles obligatoires : la légèreté et la facilité à transporter du bagage/œuvre littéraire/artistique, ainsi que le statut de célibataire. En élisant comme modèles Baudelaire, Kafka et Roussel, les shandys, selon le témoignage de Vila-Matas dans *Historia abreviada de la literatura portátil* (et non pas selon celui de Tristan Tzara dans *Histoire portative de la littérature abrégée*), vivaient pour le travail, affichaient une insolence extrême, préconisaient un nomadisme infatigable et étalaient un esprit innovateur, ayant le culte de la sexualité extrême, de l'absence de grands propos, de la convivialité tendue avec la figure du double et de la sympathie envers la négritude. Pour le shandy Vila-Matas, celle-ci fut « la société secrète la plus joyeuse, volubile et folle qui ait jamais existé. » (2009 : 15)¹⁸.

Par rapport au deuxième, le syndrome d'Oblomov (héros du roman éponyme de Goncharov qui, à la différence de Tolstoi, ne conteste jamais la servitude, envisagée comme un élément naturel du paysage) atteint maints personnages de l'écrivain barcelonais, associé en général à la théorie de l'infra léger de Marcel Duchamp. C'est le cas, dans *Aire de Dylan*, dont le titre s'avère un pastiche de *Air de Paris*, de Vilnius Lancastre, qui choisit l'échec comme la matière première de son Archive Général, ainsi que de sa fiancée Debora, traitée par Ophélie, les deux formant une société peu orthodoxe, se délectant dans l'incapacité d'agir et dans la volubilité mentale, qui les pousse à organiser des congrès irréalisables, à nourrir des projets vite annulés, à explorer la fécondité de l'indolence, à s'aliéner de l'univers environnant, à

¹⁸ « [...] la sociedad secreta más alegre, voluble y chiflada que jamás existió. » (2009 : 15).

cultiver l'art du sommeil (2012 : 255), enfin, à hausser les épaules face aux intermittences de la réalité.

Étagère 1

<i>Aire de Dylan (Enrique Vila-Matas)</i>	<i>Oblomov (Ivan Goncharov)</i>
« No hacemos nada , pero somos indispensables – dijeron de pronto los dos [Vilnius et Débora] casi al unísono. – Es más, sois una sociedad de Oblomovs – anadí. » (2012: 253).	« Stoltz suspirou e pôs-se a recordar. – Era tão inteligente como os outros, [...] e contudo nunca fez nada ! – A razão... que razão podia haver ? Olhe, por Oblomovismo ! – respondeu Stoltz. » (s/d : 691).

Quant au troisième syndrome, il est psychanalysé, dans *Bartleby & Cie*, par un narrateur bossu qui, peu chanceux à l'égard des femmes, s'adonne avec dévotion à la recherche, dans les étagères de sa bibliothèque, de tous les écrivains qui ont prôné la négation du monde et le renoncement à l'écriture comme tremplin de la vraie création artistique (2013 : 32). D'ailleurs, si l'on a déjà tout dit, ce qui entraîne par force la répétition, et si chaque livre poursuit la non-littérature, il est évident que la mauvaise conscience de l'écrivain et la conscience tragique d'une littérature qui met à nu son insuffisance finiront par déboucher sur l'authenticité et l'essentialité de la création (2013 : 147), voire sur sa mondialisation. Synonyme de pulsion négative et d'attrait pour le néant, ce mal endémique de la littérature contemporaine fait de nombreuses victimes : Hoffmann, qui a bouleversé le fantastique en l'intériorisant, écrivait, sous diverses identités, des vers incompréhensibles ; Robert Walser, que le narrateur idolâtre, est resté en silence pendant vingt-huit ans ; Duchamp a converti sa vie en chef-d'œuvre et Kafka, un dimanche de pluie et sous l'influence de Goethe, s'est vu empêché d'écrire. Y aura-t-il, pour les Bartleby, une bibliothèque plus adéquate que la Bibliothèque Brautigan, où les presse-livres sont des pots de mayonnaise en hommage au livre *La pêche de la truite en Amérique* de l'écrivain nord-américain ? Au contraire de la Bibliothèque d'Alexandrie, devenue fantomatique à cause de l'incendie qui l'a dévorée, celle-là ne réunit que les âmes errantes des manuscrits réfutés, des livres avortés et des ouvrages refusés par les éditeurs auxquels ils ont été soumis, dorénavant bien préservés et respectueusement exposés. Aux antipodes des Bartleby se rangent les anti-Bartleby, dont le paradigme est bel et bien Georges Simenon, qui, tout au long de l'année 1929, a écrit (un vrai scandale pour les Bartleby) ni plus ni moins que quarante et un romans... Finalement, il serait injuste de ne pas mentionner

le cas des écrivains qui cessent de produire, comme Guy de Maupassant, étant donné qu'ils se jugent immortels... (2013 : 145-147).

Le troisième principe, faisant suite à 'l'intertextualité' entre guillemets soutenue par Vila-Matas, est la citatiomanie et l'allusiophilie qui, le plus souvent cryptées, débouchent sur le plagiat génial, l'omniparodie exquise et le ludique pastiche généralisé. En fait, Enrique/Riba (le protagoniste de *Dublinesca*) se réjouit de bien citer (sans, toutefois, signaler la date de l'édition et la page consultée), de mal citer (lorsqu'il se trompe volontairement en ce qui concerne l'auteur de la citation) et de guider son lecteur dans un univers citationnel introuvable, en lui occultant ses vraies sources. Cela étant, l'*explicit* de *Dublinesca* – qui raconte le déplacement à Dublin de Riba, Javier, Ricardo et du jeune Nietzsche (répliques de Leopold Bloom, Simon Dedalus, Martin Cunningham et John Power) afin de fêter le « Bloomsday » et de célébrer un *requiem* pour la constellation Gutenberg, « tout le temps naviguant entre deux eaux, entre le monde des livres et celui de la Red » (2010a : 66)¹⁹ – correspond tel quel à un extrait du sixième chapitre de *Ulysses* de James Joyce, non mentionné, sans aucun type de marqueurs de citations.

Étagère 2

<i>Dublinesca</i> (Enrique Vila-Matas)	<i>Ulysses</i> (James Joyce)
« Los comentaristas de <i>Ulysses</i> no se han puesto nunca de acuerdo sobre su identidad [El desconocido del Prospect Cemetery] : « Quién será ese larguirucho de ahí con el impermeable ? Me gustaría saber quién es. Daría cualquier cosa por averiguarlo. Siempre aparece alguien que no te esperas para nada » (2010a : 147-148).	« Now who is that lankylooking galoot over there in the macintosh ? Now who is he I'd like to know ? Now, I'd give a trifle to know who he is. Always someone turns up you never dreamt of. » (1992 : 138).

Un autre exemple flagrant est l'arrivée à Dublin, de Riba et de ses amis, racontée comme si c'était un cours de littérature de Nabokov, englobant, pour des questions de méthodologie et de pédagogie, les alinéas / items suivants : le jour, le style, le lieu, les personnages, l'action et les thèmes. Toujours dans ce contexte, le détail savoureux « État du ciel », d'ordre météorologique, renforce le caractère ludique de la situation recréée, ainsi que de l'atmosphère faussement descriptive.

Étagère 3

¹⁹ « [...] todo el rato navegando entre dos aguas, entre el mundo de los libros y el de la Red » (2010a : 66).

<i>Dublinesca</i> (Enrique Vila-Matas)	<i>Curso de literatura europea</i> (Vladimir Nabokov)
<p>« <i>Hora</i> : justo después de las once de la mañana. <i>Día</i> : 15 de junio de 2008, domingo. <i>Estilo</i> : Lineal. Se entiende todo. Guarda un aire familiar con el capítulo sexto de <i>Ulysses</i>, donde encontramos un Joyce lúcido y lógico, que introduce de vez en cuando pensamientos de Bloom que el lector sigue con facilidad. <i>Lugar</i> : Dublin Airport. <i>Personajes</i> : Javier, Ricardo, Nietzsche y Riba. <i>Acción</i> : [...] La idea es celebrar mañana, al caer la tarde y antes de visitar la Torre Martello, las honras fúnebres de la galaxia Gutenberg. [...] <i>Temas</i> : Los de siempre. El pasado ya inalterable, el presente fugitivo, el inexistente futuro. [...] <i>Estado del cielo</i> : No llueve como en Barcelona. » (2010a : 187-188-189).</p>	<p>« <i>Hora</i> : Alrededor de las ocho de la mañana del jueves 16 de junio de 1904. <i>Lugar</i> : En la bahía de Dublín, Sandycove, Torre Martello - construcción realmente existente, no muy distinta de una torre de ajedrez -, [...] <i>Personajes</i> : Stephen Dedalus, [...] Los otros dos personajes masculinos [...] son Buck Mulligan [...] y Haines, [...] <i>La acción</i> : La acción del capítulo empieza cuando Buck Mulligan se está afeitando [...] <i>El estilo</i> : Los capítulos I y III de la primera parte están compuestos en lo que llamaremos estilo normal ; es decir, en el estilo narrativo del Joyce lúcido y lógico. [...] » (2010 : 426-427-431).</p>
<p>« En primer lugar, el pasado. [...] su necesidad de no mirar atrás, de atender a su impulso heroico y dar el <i>salto inglés</i>, [...] Después, el presente fugitivo, [...] la alegría de sentirse por fin libre, sin la atadura criminal de la edición de ficciones, [...] » Y finalmente, la cuestión del futuro, claro. Oscuro. [...] El famoso futuro engloba en realidad el tema principal, [...] Riba y su destino. » (2010a : 188-189).</p>	<p>« Cuál es, entonces, el tema principal del libro ? Muy sencillo : 1 – El pasado irremediable. El hijito de Bloom ha muerto hace tiempo, pero su imagen perdura en su sangre y en su cerebro. 2 – El presente ridículo y trágico. Bloom todavía ama a Molly, su mujer, [...] Sabe que por la tarde, [...] Boylan, elegante empresario y apoderado de Molly, irá a visitarla... y no hace nada por impedirlo. [...] 3 – El futuro patético. Bloom se tropieza también constantemente con otro joven : Stephen Dedalus. [...] Si su mujer debe tener amantes, entonces el sensible y artístico Stephen es preferible al vulgar Boylan. [...] Éste es, pues, el tema principal : Bloom y el destino. » (2010 : 422-423).</p>

Il est vrai qu'Enrique, grand admirateur de Nabokov, le cite parfois, en indiquant, quoique d'une façon vague, sa source²⁰. Hormis ces cas d'exception, il s'amuse à faire un délicieux plagiat de Nabokov, que le lecteur est obligé à repérer et à identifier, s'il en a le bagage suffisant. Lisons, par exemple le trajet vers le cimetière, que Joyce, comme il est évident, ne fournit pas, mais que Nabokov, excellent professeur, n'hésite pas à donner d'emblée.

Étagère 4

<i>Dublinesca</i> (Enrique Vila-Matas)	<i>Curso de literatura europea</i> (Vladimir Nabokov)
« En vez de dirigirse recto hacia el oeste, hacia al centro de Dublín, y luego ir al noroeste hacia el Prospect Cemetery, el cortejo fúnebre toma la	« En vez de dirigirse recto hacia el oeste al centro de Dublín y luego ir al noroeste hacia el Prospect Cemetery, el cortejo toma la dirección de

²⁰ Cf. *Dublinesca*, pp. 167 et 167 ; *Curso de literatura europea*, pp. 441-445.

dirección de Irishtown, torciendo al nordeste y luego al oeste. Obedeciendo a una antigua costumbre, hacen desfilar el cadáver de Dignam primero por Irishtown, hacia Tritonville Road, al norte de Serpentine Avenue, y sólo después de cruzar Irishtown tuercen hacia el oeste por Ringsend Road y New Brunswick Street, para cruzar después el río Liffey y seguir en dirección noroeste hasta el Prospect Cemetery. » (2010a : 149).	Irishtown, torciendo al nordeste y luego al oeste. Obedeciendo a una antigua costumbre, pasan el cadáver de Dignam primero por Irishtown, hacia Tritonville Road, al norte de la avenida Serpentine, y sólo después de cruzar Irishtown tuercen hacia el oeste por Ringsend Road y la calle New Brunswick, para cruzar después el río Liffey y seguir en dirección noroeste hasta el Prospect Cemetery. » (2010 : 460-461).
--	---

Un cas similaire peut être détecté au sujet des citations qu'Enrique/Riba fait de *Dubliners/Dublinese*, « le livre des récits de James Joyce » (2010a :64), qu'il semble bien connaître, comme le prouve la référence au récit « A Painful case », dont le thème est la mort/le suicide de Mrs Emily Sinico, qui constate que son amour pour Mr Duffy n'est pas correspondu. Avant de se déplacer à Dublin, et curieux de tout savoir sur la capitale irlandaise et sur ses 'héros', Riba prend un exemplaire de *Dubliners*, traduit en espagnol, que Celia avait acheté à Palma de Mallorca. Vérifiant qu'il y a une erreur au niveau de la traduction espagnole – le pont ne peut pas s'appeler O'Connell et O'Donnell –, il décide de consulter une édition plus récente, de comparer les deux traductions et de défaire, en conséquence, l'équivoque. Tout à fait intrigué par le nom Daniel O'Connell, qu'il méconnaît, il prend la résolution de consulter l'œuvre originale, où il constate, en effet, que le nom cité dans les deux traductions espagnoles n'apparaît pas. On pourrait, cependant, objecter que Joyce fait deux références au Pont O'Connell (« O'Connell Bridge over the Liffey ») et que, étant donnée la proximité, la statue que Gabriel, protagoniste de « The Dead », indique du doigt est bel et bien celle de Daniel O'Connell (1775-1847), connu par « The Liberator », située au début de « O'Connell Street »²¹.

Étagère 5

<i>Dublinesca</i> (Enrique Vila-Matas) – première traduction de Guillermo Cabrera Infante	<i>Dublinesca</i> (Enrique Vila-Matas) – deuxième traduction de María Isabel Butler de Foley	Traduction d'Eduardo Chamorro (la seule qu'on a trouvée)	Texte original de Joyce
« Cuando el coche atravesaba el puente de O'Connell, miss Callaghan dijo : - Dicen que nadie cruza	« Cuando el coche atravesaba el puente de O'Connell, la señorita O'Callaghan dijo : - Dicen que nadie cruza	« Cuando el coche cruzó el puente O'Connell, la señorita O'Callaghan dijo : - Dicen que nunca	« As the cab drove across O'Connell Bridge Miss O'Callaghan said : - They say you never

²¹ Voir, à ce propos, Santos, 2012: 525-556.

el puente de O'Donnell sin ver un caballo blanco. [...] Gabriel señaló a la estatua, en la que había parches de nieve. Luego la saludó familiarmente y levantó la mano. » (2010a : 65).	el puente de O'Connell sin ver un caballo blanco [...] Gabriel señaló la estatua de Daniel O'Connell, sobre la que se habían posado los copos de nieve. Después, la saludó con familiaridad, haciendo un gesto con la mano » (2010a : 67).	cruzas el puente O'Connell sin ver un caballo blanco. [...] Gabriel señaló la estatua, cubierta de parches de nieve. Después la saludó con un movimiento de cabeza y agitó la mano hacia ella. » (2011 : 265-266).	cross O'Connell Bridge without seeing a white horse. [...] Gabriel pointed to the statue, on which lay patches of snow. » (1992 : 216).
---	--	--	---

Le même processus de joyeuse appropriation intertextuelle traverse *El Mal de Montano*, quand le narrateur, qui se regarde au miroir et y voit sa « triste figure » (allusion à *Don Quichotte de la Manche*), se rend compte que la littérature ne respire pas bien, ce manque/cette difficulté de respiration renvoyant à l'essai de Julien Gracq intitulé *Pourquoi la littérature respire mal*.

Étagère 6

<i>El Mal de Montano</i> (Enrique Vila-Matas)	<i>Pourquoi la littérature respire mal</i> (Julien Gracq)
« Esa noche, en mi cuarto de hotel, [...] me fui diciendo a mí mismo que a comienzos del siglo XXI [...] la literatura no respiraba nada bien, [...] » (2009 : 63).	« En un certain sens. Il existe sans doute à chaque époque deux littératures simultanées qu'on peut appeler sans hésiter la haute et la basse littérature : une littérature de créateurs et une littérature de monnayeurs, [...] Je souhaite [...] que quelqu'un d'entre vous [...] pense à restituer à l'homme [...] sa respiration » (1989 : 860-881).

Encore dans ce contexte, et dans le roman *Aire de Dylan*, on nous renseigne que deux personnages bizarres, dénommés Rosencrá et Guildestén, sont à la recherche de Débora et de Vilnius. En adaptant l'onomastique ou en identifiant ces deux êtres fictionnels à Rosencrantz et à Guildenstern, en nous rappelant que Debora est maintes fois appelée Ophélie et en associant le nom de l'amant de la mère de Vilnius, Claudio Aristides Maxwell, à Claudio, frère du Roi du Danemark assassiné, on repère aisément l'hypotexte de Shakespeare (visible, également, dans *El Mal de Montano*). Celui-ci, en effet, fonctionne comme une mise en abîme de l'hypertexte de Vila-Matas : Vilnius, à l'image de Hamlet, souhaite venger son père ; la douce Debora risque de tomber dans l'eau, sans, par miracle, s'y noyer ; Claudio apparaît mort,

comme s'il s'agissait d'un suicide en quelque sorte incompréhensible ; enfin, Laura Veràs, contrairement à la reine danoise Gertrude qui est empoisonnée, meurt accidentellement par asphyxie... à cause d'une feuille de laitue. S'agit-il d'une contamination par *Gemma Boverly*, (re)créée par Posy Simmonds ? Peut-être...

Étagère 7

<i>El Mal de Montano</i> (Enrique Vila-Matas)	<i>Hamlet</i> (William Shakespeare)
« Me ha contestado como Hamlet – “me da el sol todo el día”, lo mismo que dice el príncipe – y he atado cabos, al menos uno. Podía estar queriendo vengarse de la muerte de su madre. Más de una vez había insinuado cretinamente que la había matado yo. [...] Yo no maté a su madre. Recuerdo muy bien, eso sí, aquella loca carrera hacia la terraza, aquel terrible salto al vacío de María, la madre que dejó melancólico al pobre Montano, [...] » (2009: 30-31-36).	Dans l' <i>incipit</i> de la pièce de Shakespeare, le Roi demande à Hamlet : « How is it that the clouds still hang on you? ». Celui-ci lui répond : « Not so, my lord. I am too much in the sun. » (1998: 142).
<i>Aire de Dylan</i> (Enrique Vila-Matas)	<i>Hamlet</i> (William Shakespeare)
« En el primer plato, una hoja de lechuga bloqueó por completo la tráquea de Laura y, a pesar de los esfuerzos de los editores y del tembloroso personal japonés, ella se quedó completamente lila y murió asfixiada de la forma más estúpida y rápida del mundo. ¿Obra de Dios o de Shakespeare? » (2012: 317).	« I am poisoned. <i>She dies.</i> » (1998: 270).
« – Y bueno, por favor, no han visto ustedes nunca <i>Hamlet</i> ? [...] ahí queda esa acusación de asesinato en la corte de Elsinor [...] Hamlet descubría que habían sido enviados [Rosencrantz et Guildenstern] por su madre y por el rey Claudio y non dudaba en acabr con ellos. » (2012 : 192-195-236).	« Ghost [...] Thus was I sleeping by a brother's hand/Of life, of crown, of queen at once dispatched,/Cut off even in the blossoms of my sin, [...] <i>Enter the King and Queen, Rosencrantz and Guildenstern, with attendants.</i> » (1998 : 62-171).

Au sein de ce jeu de miroirs intertextuel, il convient de rehausser le roman de Vila-Matas intitulé *París no se acaba nunca*, dont le titre reprend l'*explicit* de *A Moveable Feast* de Ernest Hemingway. En fait, Paris accompagne, tout au long de sa vie, celui qui y a vécu en tant que jeune homme et jeune artiste, comme c'est le cas des deux hommes de lettres. Lisons, sur ce sujet, l'épigraphe de *A Moveable Feast*, qui s'avère un extrait d'une lettre écrite en 1950 par l'écrivain américain à un ami : « If you are lucky enough to have lived in Paris as a young man, then wherever you go for the rest of your life, it stays with you, for Paris is a moveable feast. » (1988 : 6). Or, au début du chapitre 17 de sa 'fête parisienne', Vila-Matas s'empresse de citer l'auteur de *Pour qui sonne le glas* en ajoutant que « Bien que n'habitant plus dans

cette ville, depuis des années, j'ai la sensation permanente d'y être encore. » (2009 : 37)²².

Poussés par la « persistance du désir » de la capitale, les deux écrivains la visitent plus d'une fois : si Hemingway y vit dans la décennie de 1920 (pendant les « Années folles » ou les « Roaring Twenties »), y retourne en 1933 et s'y déplace en 1950 « as an aging, ailing writer » (Kennedy, 1996 :200), Vila-Matas y séjourne en 1974 et y revient « ce dernier août » (2009 : 43)²³ – probablement en 2003, date de la publication du roman en exégèse. Pour ces deux voyageurs (et non pas touristes), le dernier périple de retour à la « Ville Lumière » s'apparente à un pèlerinage sentimental et nostalgique, à une archéologie du littéraire, enfin, à l'épilogue d'une expérience initiatique mythiquement préservée, comme lieu de mémoire, dans la mémoire individuelle : en 1933, lors du deuxième retour qui est, pour Hemingway, un « mistake », « everybody seemed 'very discouraged' [...] and the big cafés in Montparnasse teemed with 'refuges from Nazi terror' » (Kennedy, 1996 : 197) ; « este último agosto », Vila-Matas, sur les pas de Hemingway, dont il se considère le double (au niveau de la prosopographie et de l'éthopée), part à la recherche du « Dingo Bar », qui n'existe plus, tout en poursuivant des phantasmes et des fantômes (l'ombre de Jeanne Hébuterne, maîtresse de Modigliani, qui se suicide après le décès du peintre) d'une jeunesse disparue et d'une ville cadavéreuse, que seules les plaques commémoratives semblent rendre vivante. À vrai dire, Paris joue un rôle crucial dans leur formation, du point de vue culturel (la modernité rôde les cafés et les galeries, effleure la vie quotidienne, glisse dans la « Left Bank » ou « Rive gauche »), du point de vue personnel (les rencontres miraculeuses, pour Hemingway, avec les écrivains Scott Fitzgerald, Ezra Pound et James Joyce, et, pour Vila-Matas, avec Raúl Escari et Javier Grandes) et du point de vue professionnel (le n° 27 rue de Fleurus, où habitait Gertrude Stein, dont le studio accueillait Cézanne, Picasso et Matisse, ainsi que le n° 5 de la rue Saint-Benoît, où demeurait Marguerite Duras, qui avait loué une mansarde à l'écrivain barcelonais).

Étagère 8

²² « Aunque haga años que ya non vivo en esa ciudad, tengo siempre la sensación de continuar estando allí. » (2009 : 37).

²³ « [...] este último agosto [...] » (2009 : 43).

<i>París no se acaba nunca (Vila-Matas)</i>	<i>A moveable feast (Ernest Hemingway)</i>
<p>« Fui a París a mediados de los años setenta y fui allí muy pobre y muy infeliz. Me gustaría poder decir que fui feliz como Hemingway, pero entonces volvería simplemente a ser el pobre joven, guapo e idiota, que se engañaba todos los días a sí mismo [...] » (2003 :12).</p> <p>« Todo se acaba, pensé. Todo menos París, me digo ahora. » (<i>idem</i> :15).</p> <p>« París no se acaba nunca. » (<i>idem</i> :26).</p> <p>« Al otro lado de la balanza, encontramos París. Esa ciudad, tal vez porque no se acaba nunca y porque, además, es maravillosa, puede con todo, puede con todas las causas que el hombre encuentra para ser infeliz. » (<i>idem</i> : 69).</p> <p>« Porque ¿verdad, señoras y señores, que París no se acabará nunca ? » (<i>idem</i> : 83).</p>	<p>« But when you are poor, and we were really poor [...] » (1988 :129).</p> <p>« There is never any ending to Paris and the memory of each person who has lived in it differs from that of any other. We always returned to it no matter who we were or how it was changed or with what difficulties, or ease, it could be reached. Paris was always worth it and you received return for whatever you brought to it. But this is how Paris was in the early days when we were very poor and very happy. » (<i>idem</i> : 140).</p>
<p>« Recuerdo muy bien un día muy frío de noviembre [...] del 74 [...] Sentado en la terraza del bar que en los años veinte se llamaba Café des Amateurs (« era un café triste, mal iluminado, y allí se agolpaban los borrachos del barrio [...] ») vi pasar por allí, en menos de una hora, unos cinco o seis rastreadores de la vida de Hemingway, excursionistas que [...] buscaban el antiguo Café des Amateurs (...) » (<i>idem</i> : 186).</p>	<p>« It was a sad, evilly run café [Café des Amateurs] where the drunkards of the quarter crowded together and I kept away from it because of the smell of dirty bodies and the sour smell of drunkenness. » (<i>idem</i> : 11).</p>
<p>« Hacía frío y llovía esa mañana y, al tener que refugiarme en un bar del boulevard Saint-Michel, no tardé en darme cuenta de que por un curioso azar iba yo a repetir, a protagonizar la situación del comienzo del primer capítulo de <i>París era una fiesta</i>, cuando el narrador, en un día de lluvia y frío, entraba en « un café simpático, caliente, limpio y amable » del boulevard Saint-Michel [...] » (<i>idem</i> :13).</p>	<p>« [...] I came to a good café that I knew on the Place St-Michel. It was a pleasant café, warm and clean and friendly, and I hung up my old waterproof on the coat rack to dry [...] A girl came in the café [...] She was very pretty [...] I looked at her and she disturbed me and made me very excited. » (<i>idem</i> : 12-13).</p>
<p>« (...) el Café La Closerie des Lilas, donde adquirí la costumbre de sentarme en la mesa en otro tiempo habitual de Hemingway y escaparme siempre sin pagar ; [...] » (<i>idem</i> : 38).</p>	<p>« It went up Bonaparte to Guynemer, then to the rue d'Assas, up the rue Notre-Dame-des-Champs to the Closerie des Lilas. » (<i>idem</i> : 55).</p>
<p>« Cuando fui a París este último agosto, una tarde me di una vuelta con mi mujer por la rue Delambre, en Montparnasse, para ver si por casualidad todavía existía el Dingo Bar, donde en abril de 1925 se conocieron Scott Fitzgerald y Hemingway. [...] en ella no queda ni rastro del Dingo Bar [...], pues han pasado setenta y siete años desde que Hemingway estaba allí un día tranquilamente sentado [...] » (<i>idem</i> : 43).</p> <p>« «Se cuenta en <i>París era una fiesta</i> que a los pocos días de aquel primer encuentro salieron de viaje en tren los dos hacia Lyon, [...] y se sabe que el escritor joven tuvo que hacer de enfermero del mayor, cuidarle en la habitación de un hotel del pueblito de Chalon-sur-Saone, donde el escritor consagrado, tocado por el alcohol ingerido, decía que se moría, [...] Fitzgerald le decía : ‘Eres un tío frío, ¿no te parece ?’ [...] ‘Quiero decir que eres capaz de sentarte tan</p>	<p>« The first time I ever met Scott Fitzgerald [...] He had come into the Dingo Bar in the rue Delambre [...] » (<i>idem</i> : 96).</p> <p>« We planned to get into Lyon [...] It was a long train and he was not on it. [...] Lyon was not a very cheerful town at night. It was a big, heavy, solid-money town, [...] we took refuge in the next village [...] we were finally in a hotel at what must have been Châlon-sur-Saône, [...] ‘You’re a cold one, aren’t you ?’ [...] ‘You can sit there and read that dirty French rag of a paper and it doesn’t mean a thing to you that I am dying.’[...] Many years later at the Ritz bar, long after the end of the World War II, Georges, who is the bar chief now [...] asked me [...] who was this Monsieur Fitzgerald [...] He was an American writer of the early Twenties and later who lived some time in Paris and abroad. » (<i>idem</i> : 101, 102, 104, 108, 112, 127).</p>

tranquilo y leer tu porquería de periodicucho francés, sin importarte un comino que yo agonice.’ » (<i>idem</i> : 43-44).	
« Decía Hemingway que cuando la primavera llega a París, incluso si es una primavera falsa , la única cuestión está en encontrar el lugar donde uno pueda ser más feliz. » (<i>idem</i> : 68).	« When spring came, even the false spring , there were no problems except where to be happiest. The only thing that could spoil a day was people [...] » (<i>idem</i> : 38).
« [...] aquel día mientras comía ostras [...] me acordaba de Hemingway, que, cuando tenía algo de dinero en París, las [ostras] comía ‘con su fuerte sabor a mar y su deje metálico [...]’ » (<i>idem</i> : 181).	« As I ate the oysters with their strong taste of the sea and their faint metallic taste [...] » (<i>idem</i> : 14).
« Algunos días, al atardecer , si había ido a pasear por el relajante Jardin du Luxembourg , daba un rodeo antes de volver a mi barrio y pasaba por delante de la que en los años veinte había sido la casa de Gertrude Stein, pasaba por el 27 de la rue de Fleurus . [...] ‘No me discuta, Hemingway’, dijo Miss Stein. ‘No le hace ningún favor al joven. Todos ustedes son una generación perdida,’ [...] » (<i>idem</i> : 104, 185). « Me gusta París, la place de Furstemberg, el 27 de la rue Fleurus, [...] » (<i>idem</i> : 39).	« But if the light was gone in the Luxembourg I would walk up through the gardens and stop in at the studio apartment where Gertrude Stein lived at 27 rue de Fleurus . [...] It was easy to get into the habit of stopping in at 27 rue de Fleurus late in the afternoon [...] ‘You have no respect for anything. You drink yourselves to death...’ [...] ‘ Don’t argue with me, Hemingway ’, Miss Stein said. ‘ It does no good at all. You’re all a lost generation ’ [...] » (<i>idem</i> : 18, 25, 28, 29).
« Yo pasava a veces, al atardecer, por delante de aquella casa de la rue de Fleurus y deseaba que hacerlo me trajera suerte. No me la trajo nunca, al menos mientras permanecí en París, de modo que este agosto, cuando fui de nuevo a ver la casa talismán, miré la placa conmemorativa, pensé en Gertrude Stein y en la suerte que no me dio y en el miedo que me daba en otro tiempo que su espíritu descubriera mis modestas conexiones con Joyce , [...] Y en esta ocasión me desahugué, dije en voz muy alta, arriesgándome a que me tomaran por un loco : ‘¿Miss Stein, está usted ahí, puede oírme ? Mire, míreme bien, soy Hemingway. ¿Puede verme ? Ulises es jodidamente bueno es jodidamente bueno es jodidamente bueno. ¿Me oye, Miss Stein ? ’ » (<i>idem</i> : 106).	« ‘What about his novels?’ I asked her. If you brought up Joyce twice, you would not be invited back . It was like mentioning one general favourably to another general. [...] ‘ Joyce is great ,’ Walsh said. ‘ Great, great. ’ ‘ Great, ’ I said. ‘And a good friend.’ We had become friends in his wonderful period after the finishing of <i>Ulysses</i> [...] » (<i>idem</i> : 27, 84).

Vila-Matas, qui avait rencontré son hôtesse et son éducatrice (comme Gertrude Stein l’avait été à l’égard de Hemingway) au moment où elle rédigeait *L’après-midi de Monsieur Andesmas*, nous raconte les instructions que l’écrivaine née en Indochine lui a données, dans son « français supérieur », et qu’il a accueillies, dans son « français inférieur » : « J’ai pris la feuille de papier [...] J’en ai lu les instructions [...] 1. Problèmes de structure. 2. Unité et cohérence. 3. Trame et histoire. 4. Le facteur temps. 5. Effets textuels. 6. Vraisemblance. 7. Technique narrative. 8. Personnages. 9. Dialogue. 10. Décors. 11. Style. 12. Expérience. 13. Niveau

linguistique. » (Vila-Matas, 2003 : 29)²⁴. Fasciné par le thème de l'attente, l'écrivain ne cite pas un fragment de ce récit de vieillesse, de dépossession et de mort (*L'après-midi de Monsieur Andesmas*), mais adapte, plutôt, un épisode du durassien *Écrire*, gommant, comme d'habitude, sa provenance... C'est le cas de la mouche qui, dans *Écrire*, meurt à 15 :00 et qui, dans *Dietario Voluble*, meurt assassinée à 12 :05 du matin...

Étagère 9

<i>Dietario Voluble</i> (Enrique Vila-Matas)	<i>Écrire</i> (Marguerite Duras)
« [...] aqui, na esplanada do Charleston, enquanto uma mosca me zumba à orelha e tenta poisar no meu nariz. Uma enorme chatice, até que começa a afogar-se, imprevisivelmente, num sumo de tomate. Acabo com ela como um criminoso, mato-a com toneladas de sal e pimenta. Não sou Cleópatra, digo para comigo, satisfeito. A mosca morreu, às doze e cinco da manhã. » (2010 : 21).	« Et c'est dans ce silence-là, ce jour-là, que tout à coup j'ai vu et entendu à ras du mur, très près de moi, les dernières minutes de la vie d'une mouche ordinaire. [...] Ma présence faisait cette mort plus atroce encore. Je le savais et je suis restée. Pour voir. Voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche. [...] Quand Michelle Porte est arrivée, je lui ai montré l'endroit et je lui ai dit qu'une mouche était morte là à trois heures vingt. Michelle Porte a ri beaucoup. Elle a eu un fou rire. [...] Cette précision de l'heure à laquelle elle était morte faisait que la mouche avait eu des funérailles secrètes. Vingt ans après sa mort, la preuve en est faite ici, on parle d'elle encore. » (2008 : 38-43).

Finalement, le *Dietario Voluble* surgit comme la preuve la plus évidente de la « bibliothèque mondiale » de ce bibliothécaire invétéré, tout en s'apparentant à une digression par la littérature, source vivante d'un recyclage continu et dynamique. Voici l'étagère consacrée à Flaubert et à la bêtise universelle, moins satirique qu'ontologique ; voilà celle de Proust, moins affecté que Céline ; plus loin, celles d'Albert Camus (félicité pour l'excellence de l'incipit de *L'Étranger*), de Kafka (revisité à travers la famille parasitaire et le parasite de la famille visibles dans *La Métamorphose*) et de Julien Gracq (distingué pour ce grand roman sur l'attente éclairée, érigée par Breton comme art de vivre, qui s'intitule *Le rivage des Syrtes*), entre autres références majeures ou de renom.

²⁴ « Tomé la cuartilla [...] Leí las instrucciones que contenía [...] 1. Problemas de estructura. 2. Unidad y armonía. 3. Trama e historia. 4. El factor tiempo. 5. Efectos textuales. 6. Verosimilitud. 7. Técnica narrativa. 8. Personajes. 9. Diálogo. 10. Escenarios. 11. Estilo. 12. Experiencia. 13. Registro lingüístico. » (Vila-Matas, 2003 : 29).

En guise de conclusion (quoique Flaubert ait écrit qu'il est bête de conclure), nous nous empressons de rehausser les items suivants :

1. Presque tous les personnages de Vila-Matas, ses doubles et les doubles de ces derniers, sont des gens de lettres, ce qui met en marche la « littérature mondiale » : outre ceux auxquels nous avons fait une brève référence, on ne doit pas oublier ni Mayol, le protagoniste septuagénaire de *El Viaje Vertical*, qui devient un autodidacte dans un processus de formation²⁵ moins apparenté à l'apprentissage qu'au roman initiatique proprement dit, ni Cyrano, le héros de *Extraña forma de vida* (titre emprunté à un « fado » d'Amália Rodrigues²⁶), écrivain cultivé qui se délecte dans le sempiternel espionnage, étant donné les relations endogamiques entre celui-ci et la littérature.
2. Invités maintes fois à des événements culturels (des Colloques *sui generis* sur le thème de l'échec ou de l'imposture), les doubles de Vila-Matas ont la religion du voyage, partant ailleurs à la découverte de l'autre, toujours ouverts à l'idéal socratique de la 'connaissance de soi' et à l'exploration suprême de leur subjectivité.
3. Éditeurs et traducteurs, ils s'avèrent lecteurs-nés – et non lecteurs mécaniques et non lecteurs –, sachant que la lecture, comme Proust l'a affirmé, est « au seuil de la vie spirituelle ». Par conséquent, ils sont inséparables de leur bibliothèque, portative ou fixe, nomade ou sédentaire, dont les diverses étagères accomplissent leur fonction de vases communicants nationaux et internationaux dans la littérature mondiale.
4. Héritier du roman-essai et admirateur enthousiaste de Montaigne, Vila-Matas ne cesse de poser une question cruciale : que peut-on écrire et comment écrire quand tout a déjà été écrit ? Par quels moyens doit-on renouveler la littérature ? Peut-on, à vrai dire, innover quand la modernité, instable et changeante, aux couleurs 'caméléoniques' attestées par des préfixes du type *néo-* ou *post-*, glisse à pas de géant vers l'antiquité ? Si le moderne est fugace, il est urgent de lui conférer une certaine pérennité, en convoquant les œuvres des écrivains classiques (dans la terminologie d'Italo Calvino), en les incorporant au texte à venir, c'est-à-dire, en les recontextualisant (tout en valorisant leur modernité démodée) et en les remaniant à travers le processus de la réécriture. Tâche facile à première vue, elle exige, toutefois,

²⁵ « [...] una novela de formación cuyo protagonista tiene una edad en la que generalmente ya nadie se forma. » (2006: 236).

²⁶ « [...] la vecina de al lado [...] encendió la radio [...] y tras dos insulsas canciones sonó como una lágrima olvidada y con íntima violencia para mí, una canción que me traía muchos recuerdos, 'Extraña forma de vida'. Como una flerte punzada de dolor, así me llegó la voz de Amalia Rodrigues, [...] » (2008: 46).

un effort de Sisyphe de la part de l'écrivain et de son public : au premier s'imposent la relecture orientée et le régal du cryptage ou encodage ; au deuxième, s'il a le bagage que seule une bibliothèque peut offrir, le jeu du déchiffrement patient. Quant à l'intertextualité, sérieuse, comique et travestie, elle devient la clé de l'énigme, en serrant les liens, sous la forme de message cryptique, entre le destinataire et le destinataire. Ce pacte n'est exempt ni d'ironie, définie par l'écrivain catalan comme étant un « puissant artefact pour désactiver la réalité » (2009 : 33)²⁷, ni d'humour, cet éternel locataire du vide qui en toutes choses usurpe la place de l'espoir (2007 : 113).

5. Si, d'après Damrosch, « A work enters into world literature by a double process : first, by being read *as* literature ; second, by circulating out into a broader world beyond its linguistic and cultural point of origin. » ; si l'œuvre de Vila-Matas est traduite en plusieurs langues²⁸, connue et reconnue internationalement, à travers les nombreux prix littéraires reçus²⁹ ; si l'écrivain de Barcelone se délecte à reconfigurer, remanier et réactualiser les auteurs de la tradition littéraire occidentale (Michel de Montaigne, William Shakespeare, Fernando Pessoa, Gustave Flaubert, Franz Kafka, Robert Louis Stevenson, James Joyce, Georges Simenon, Marguerite Duras), devenus entre-temps internationaux et mondiaux, à faire circuler des textes, dont le mérite est indéniable, moyennant la pratique intertextuelle subversive, l'association compulsive, la récurrence des syndromes et le recyclage du matériau littéraire...

6. Alors, grâce à ce va-et-vient de textes en circulation, ne deviendra-t-il pas un auteur mondial ?

7. Un dernier point aiguise notre curiosité : quelle est la raison du succès de librairie, en novembre 2015 (après les attentats), de la traduction française de *A Moveable Feast* ? Quelques conjectures peuvent être avancées. Tout d'abord, le titre, qui dénote une insouciance fureur de vivre aux antipodes du cauchemar existentiel dernièrement ressenti ; ensuite, et malgré le statut mi-fictionnel mi-biographique³⁰ de ce récit (qui, englobant la période 1921-1926, a été écrit de 1957 à 1960), le sortilège d'une

²⁷ « [...] potente artefacto para desactivar la realidad [...] » (2009 : 33).

²⁸ En 2010, son œuvre était traduite en vingt-neuf langues.

²⁹ Quelques prix reçus par l'Écrivain: Ciudad de Barcelona (2000), Rómulo Gallegos (2001), Prix de Paris du Meilleur Livre Étranger (2001), Herralde (2002), Prix Aguirre-Libralire (2003), Premio Nacional de la Crítica en España (2003), Prix Médicis-Étranger (2003), Premio Fundación Lara (2004), Internazionale Ennio Flaiano (2005), Real Academia Española (2006), Elsa Morante (2007) et Internazionale Mondello (2009).

³⁰ «If the reader prefers, this book may be regarded as fiction. But there is always the chance that such a book of fiction may throw some light on what has been written as fact. » – Ernest Hemingway, San Francisco de Paula, Cuba, 1960 (1988 : 9).

capitale (le Paris d'Hemingway) aux effets multiples de transverbération, paradoxalement identique et différente de celle dépeinte par Aldous Huxley dans *Antic Hay*³¹ ; troisièmement, l'évocation romantique d'une ville que l'Éden métaphorise et d'une topographie mythique dont les cafés et les bars (le « Dingo Bar » et le « Petit Bar du Ritz » ou Bar Hemingway), de pair avec les plaques allusives, s'avèrent les mythèmes. Cela étant, pourquoi l'oubli dans lequel est tombé *The sun also rises*, portrait parisien des écrivains de l'entre-deux-guerres et de la vie nocturne d'une capitale peuplée d'artistes, de fêtards et d'expatriés ?

En réalité, John Ashbery, cité par Vila-Matas, n'a pas tort quand il écrit : « Après avoir vécu à Paris, il nous est impossible de vivre ailleurs, y compris à Paris. » (2009 : 183)³².

Références bibliographiques

AUERBACH, Erich (2003), « Philologie de la littérature mondiale » in *Où est la littérature mondiale ?* Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », pp. 25-37.

CASANOVA, Pascale (1999), *La République Mondiale des Lettres*. Paris : Seuil.

DAMROSCH, David (2003), *What is world literature ?* Princeton : Princeton University Press.

DURAS, Marguerite (2004), *L'après-midi de Monsieur Andesmas*. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».

DURAS, Marguerite (2008), *Écrire*. Paris : Gallimard, coll. « folio ».

GONCHAROV, Ivan Alexandrovich (1970), *O Magnífico Preguiçoso Oblomov*. Lisboa : Livraria Civilização Editora, coll. « Clássicos ».

GRACQ, Julien (1989), *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

HEMINGWAY, Ernest (1988), *A Moveable Feast*. London / Glasgow / Toronto / Sydney / Auckland : A Triad Grafton Book.

³¹ Dans ce roman d'Aldous Huxley, des créatures vides d'idéal, comme Gumbriel Junior, s'intéressent à tout, mais en fait ne s'intéressent à rien. Le débat entre Gumbriel et Lypiatt est curieux : le premier prône que l'on ne doit pas parler de rêve en 1922 ; quant au deuxième, il accuse les autres d'avoir peur de l'idéal et est d'avis que « dreams » rime avec « gleams ». Le message du livre est clair : il faut enlever le foin pourri, rendre fertile le sol et se préparer à la nouvelle récolte. La deuxième guerre, par ironie du sort, n'anéantira-t-elle pas celle-ci ?

³² « Depois de viver em Paris, uno queda incapacitado para viver em qualquer sitio, incluído Paris. » (2009 :183).

- JOYCE, James (1992), *Dubliners*. London: Penguin Books.
- JOYCE, James (1992), *Ulysses*. With a introduction by Declan Kiberd. London: Penguin.
- JOYCE, James (2011), *Dublineses*. Traducción : Herederos de Eduardo Chamorro. Madrid : Alianza Editorial.
- KENNEDY, J. Gerald (1996), « Hemingway, Hadley, and Paris : The Persistence of Desire » in *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway*. Edited by Scott Donaldson, pp. 197-220.
- NABOKOV, Vladimir (2010), *Curso de literatura europea*. Traducción de Francisco Torres Oliver. Barcelona: RBA Libros, S.A.
- PESSOA, Fernando (1972), *Obra Poética*. Rio de Janeiro: GB, Companhia José Aguilar Editora.
- RUFFEL, Lionel (2003), « L'international, un paradigme esthétique contemporain » in *Où est la littérature mondiale ?* Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », pp. 51-64.
- SANTOS, Maria do Rosário Girão Ribeiro dos (2012), “PERDRE *ou ne pas* PERDRE des pays, des théories, des mythes...” in *Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 525-556.
- SCHNEIDER, Michel (1985), *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris: Gallimard.
- SHAKESPEARE, William (1998), *Hamlet* (edição bilingue). Mem Martins: Grandes obras.
- STRYCHACZ, Thomas ((1996), « In Our Time, Out of Season » in *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway*. Edited by Scott Donaldson, pp. 55-86.
- VILA-MATAS, Enrique (1985), *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona : Anagrama.
- VILA-MATAS, Enrique (2006), *El Viaje Vertical*. Barcelona : Editorial Anagrama.
- VILA-MATAS, Enrique (2007), *Doutor Pasavento*. Trad. Jorge Fallorca. Lisboa : Teorema.
- VILA-MATAS, Enrique (2007), « La froide lumière des Syrtes » in *Magazine Littéraire*, n° 465, « Julien Gracq, le dernier des classiques », pp. 51-54.
- VILA-MATAS, Enrique (2008), *Exploradores do Abismo*. Trad. Jorge Fallorca. Lisboa : Teorema.

- VILA-MATAS, Enrique (2008), *Extraña forma de vida*. Barcelona : Editorial Anagrama.
- VILA-MATAS, Enrique (2009), *El Mal de Montano*. Barcelona : Editorial Anagrama, S.A.
- VILA-MATAS, Enrique (2009), *París no se acaba nunca*. Barcelona : Editorial Anagrama.
- VILA-MATAS, Enrique (2010a), *Diário volúvel*. Trad. Jorge Fallorca. Lisboa : Teorema.
- VILA-MATAS, Enrique (2010b), *Perder Teorías*. Prólogo de Liz Thermerson. Barcelona: Seix Barral, coll. « Únicos ».
- Vila-Matas, Enrique (2010c), *Dublinesca*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- Vila-Matas, Enrique (2012), *Aire de Dylan*. Barcelona : Editorial Seix Barral.
- VILA-MATAS, Enrique (2013), *Bartleby & Companhia*. Trad. José Agostinho Baptista. Lisboa : Teodolito.
- VILA-MATAS, Enrique (2013), *Chet Baker pensa na sua arte*. Trad. Miranda das Neves. Lisboa : Teodolito.
- VILA-MATAS, Enrique (2016), *Marienbad eléctrico*. Barcelona: Seix Barral, coll. « Biblioteca Breve ».